



Marges

Revue d'art contemporain

23 | 2016

Globalismes

L'exposition « Modernidade, art brésilien du 20^e siècle » : dislocation et assimilation à l'aube de la globalisation de l'art

*The exhibition "Modernidade, art brésilien du 20^e siècle" (Paris, 1987) :
dislocation and assimilation at the dawn of art's globalization*

Camila Bechelany



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1193>

DOI : 10.4000/marges.1193

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016

Pagination : 23-34

ISBN : 978-2-84292562-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Camila Bechelany, « L'exposition « Modernidade, art brésilien du 20^e siècle » : dislocation et assimilation à l'aube de la globalisation de l'art », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1193> ; DOI : 10.4000/marges.1193

L'exposition « Modernidade, art brésilien du 20^e siècle » : dislocation et assimilation à l'aube de la globalisation de l'art

L'exposition « Modernidade, art brésilien du 20^e siècle » a eu lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAMVP), du 10 décembre 1987 au 14 février 1988, dans le cadre d'un projet de coopération culturelle entre la France et le Brésil/¹. À la fin des années 1980, quand ce projet a vu le jour, le Brésil vivait un moment de re-démocratisation après la fin progressive de la dictature militaire et avant les élections directes à la présidence en 1989/². L'ouverture politique progressive était aussi l'occasion d'une réorganisation du champ culturel dans le pays. Celso Furtado, le célèbre économiste brésilien exilé entre 1964 et 1979, de retour au Brésil, prend ses fonctions en tant que ministre de la Culture et met en place des projets pour la diffusion internationale de l'art et de la culture brésiliens. C'est avec son soutien et son

¹ Le projet de coopération France-Brésil (1986-1989) avait pour objectif de développer les relations des deux pays dans plusieurs domaines. L'exposition a été mise en place par l'Association Française d'Action Artistique et le Ministère de la Culture du Brésil.

/2 Le 31 mars 1964, un coup d'État est mené au Brésil par l'Armée qui renverse le président élu João Goulart. La dictature militaire qui s'installe ensuite au pouvoir, guidée d'abord par le maréchal Castelo Branco, dure jusqu'à l'élection de Tancredo Neves en 1985. Les militaires justifient la dictature et la conséquente suppression des libertés politiques par une supposée menace communiste dans le pays en raison de l'influence de Cuba.

/3 Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 61.

/4 *ibid.*, p. 62.

/5 Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

/6 Les premières expositions du Centre Pompidou, « Paris-New York », « Paris-Berlin » et « Paris-Moscou », consacrent cette ambition internationale. Elles témoignent d'une volonté de mettre en avant les influences mutuelles plus que les affirmations identitaires des différentes écoles nationales.

/7 L'ARC était au départ une structure d'expositions logée dans le musée tout en étant rattachée directement à la Direction des Beaux-Arts. En 1988, l'ARC s'inscrit au sein du musée proprement dit.

engagement que l'exposition « Modernidade » a pu être réalisée – une exposition dont l'ampleur représentait une véritable nouveauté. Parallèlement, en France, le réseau culturel institutionnel s'engageait dans l'ouverture à la scène artistique internationale : le moment était donc favorable pour engager, de part et d'autre de l'Atlantique, une coopération culturelle.

La création de la Biennale de Paris en 1959 témoignait d'une « véritable volonté politique française de reprendre place dans la compétition internationale^{/3} » comme l'affirme la sociologue Raymonde Moulin. Elle constate aussi que le budget de la Biennale 1985 « a atteint 27 millions de francs », soit « le plus important budget d'Europe consacré à une manifestation de ce genre, plus important que celui de la Documenta de Kassel^{/4} ». Au vrai, la France essayait de rattraper un retard en matière d'art contemporain car, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, les institutions avaient manqué de moyens et elles avaient aussi concentré leurs acquisitions sur l'École de Paris. La France perdait donc la compétition, notamment au profit des États-Unis qui voyaient leur influence s'accroître depuis 1945^{/5}. Cette situation de repli dura quelques années et la création de la Biennale de Paris fut l'une des premières actions menées pour inverser cette tendance. La création d'initiatives au sein du MAMVP dans les années 1960, l'ouverture du Centre Pompidou en 1977^{/6} et l'engagement des institutions parisiennes à l'international, tant par leurs politiques d'acquisition que par leur mise en œuvre de collaborations, participent du même mouvement.

Le MAMVP a contribué activement à cette évolution vers l'internationalisation et l'interdisciplinarité. Fondé en 1961, ce musée est dédié aux collections de la ville. Le bâtiment qui l'abrite, une construction de 1937, avait été depuis 1959 le lieu d'accueil de la Biennale de Paris. En 1966 est créée au sein du musée la Section ARC (Animation-Recherche-Confrontation). Pensée par des conservateurs, cette structure d'expositions instaure une nouvelle forme d'interaction entre le musée et les artistes en donnant beaucoup d'espace à l'expérimentation et aux formes d'art les plus diverses^{/7}. L'ARC inaugure un type nouveau de muséographie, à un moment où la scène artistique parisienne est abandonnée au profit de celle de New York. En 1973, sous la direction de Suzanne Pagé, son ouverture vers l'international en fait une référence incontestable.

En 1977, la transformation du circuit parisien avec l'ouverture du Centre Pompidou modifie la géographie artistique, proposant à Paris une offre d'exposition beaucoup plus importante, mettant les deux institutions plus au moins en compétition. Parmi les types d'exposition privilégiés, les grands panoramas géographiques – dont

« Modernidade » fait partie – s’accompagnent de nombreuses manifestations pluridisciplinaires et de débats tout au long des années 1980. En Europe et aux États-Unis, les grandes expositions deviennent de vrais véhicules dans la production et la diffusion des connaissances et dans la promotion culturelle/**8**. Une des raisons de ce changement est l’importance de la place du commissaire d’expositions. Celui-ci devient un acteur central dans la consécration des artistes et la confirmation des nouveaux langages – une place comparable à celle du critique d’art auparavant. À titre d’exemple, nous pouvons citer les grandes expositions suivantes: « Westkunst » (Cologne, 1981), « A New Spirit in Painting » (Londres, 1982); « Zeitgeist » (Berlin, 1982). C’est dans ce contexte que « Modernidade » voit le jour.

Le projet de l’exposition : un panorama de l’art brésilien du 20^e siècle

Bien que l’exposition « Modernidade » ait pu être réalisée grâce à un accord politique, son importance dépasse ce seul aspect diplomatique. Une équipe franco-brésilienne avait été désignée pour faire la sélection des œuvres, ce qui avait renforcé le caractère particulièrement collaboratif du projet. Cette équipe était formée par Marie-Odile Briot, conservatrice au MAMVP de 1978 à 1998; Aracy Amaral, historienne de l’art, directrice de la Pinacothèque de São Paulo de 1975 à 1979 et du Musée d’Art Contemporain de l’Université de São Paulo de 1982 à 1986; Frederico Moraes, critique d’art, directeur du Département des Arts Plastiques du Musée d’Art Moderne de Rio (MAM-RJ) de 1967 à 1971 et directeur de l’*Escola do Parque Lage*/**9** de Rio entre 1986 et 1987 et Roberto Pontual, critique d’art et ancien directeur du MAM-RJ de 1974 à 1976 vivant à Paris et correspondant du journal *O Globo* de Rio de Janeiro. Ce dernier était l’auteur de la proposition initiale du projet et le premier concepteur de l’idée.

Des échanges entre les commissaires, les rapports et les documents institutionnels, nous montrent que les organisateurs avaient bénéficié d’une grande autonomie dans l’élaboration du projet et dans le choix des œuvres/**10**. Étant donné cette autonomie et considérant que les commissaires brésiliens de l’exposition « Modernidade » faisaient partie des principaux critiques de leur génération et qu’ils ont contribué à construire l’histoire de l’art au Brésil entre les années 1970 et 1980, il nous paraît pertinent d’étudier le récit curatorial de l’exposition pour pouvoir prendre la mesure de l’importance de l’exposition en France et au Brésil.

L’ambition de ce projet curatorial était de construire un panorama de l’art brésilien du 20^e siècle, lequel était peu connu en Europe/**11**.

/8 Voir Anna Maria Guasch, « El arte de los ochenta y las exposiciones », *D’Art* n° 22, 1996, p. 143-159, [www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/100463/151042], consulté le 30 mars 2016.

/9 L’Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), appelée *Escola do Parque Lage* est une des principales écoles d’art au Brésil.

/10 Notre recherche a été effectuée au MAMVP et aux archives de Roberto Pontual à l’Association Internationale des Critiques d’Art en France.

/11 Nous savons principalement par des témoignages d’artistes, de critiques et de galeristes que plusieurs artistes ont vécu et travaillé en France dans les années 1960 et 1970, principalement pendant les années de dictature au Brésil. S’ils ont pu s’intégrer dans la communauté artistique, il n’en est pas de même pour leur reconnaissance institutionnelle. On ne trouve que peu de traces d’achats d’œuvres dans les collections françaises avant les années 1990.

/12 Celso Furtado,
« Dynamiques
brésiliennes.
Entretien avec Michel
Nuridsany », *Le Figaro*,
13 décembre 1987.

/13 Caio Túlio Costa,
« A partir de hoje,
os franceses podem
ver a “Modernidade”
dos brasileiros »,
Estado de São Paulo,
10 décembre 1987.

/14 Les œuvres de Tarsila
do Amaral présentées
dans l'exposition sont :
A Negra, 1923 ; *São Paulo*,
1924 ; *E.F.C.B. (Estrada
de Ferro Central do Brasil)*,
1924 ; *A Cuca*, 1924 ;
Palmeiras, 1925 ; *Sol
poente*, 1929 ; *Calmaria II*,
1929 et *Operários*, 1933.

/15 Le terme
« Néo-concret » est
employé par opposition
à « art concret » lié
à l'art géométrique,
non-figuratif. La rupture
néo-concrète dans
l'art brésilien s'est
produite en 1959,
à travers la publication
du manifeste éponyme.

« Modernidade » était une exposition de thématique nationale conçue pour le public français. Pour cela, les commissaires ont souhaité une exposition à caractère historique qui prétendait raconter une histoire et rendait compte de sept décennies de production brésilienne. La période couverte allait de 1917 à 1987 avec un total de 174 œuvres (peintures, sculptures et installations) et de 69 artistes. Plusieurs commentateurs ont souligné l'ampleur de l'exposition : « Jamais une exposition n'a si bien et si complètement rendu compte de notre art moderne/**12** » ou « “Modernidade” réunit 69 artistes et le plus grand nombre d'œuvres ayant jamais quitté le Brésil auparavant/**13** ».

L'exposition donnait à voir pour la première fois en Europe quelques-unes des principales œuvres brésiliennes du 20^e siècle ainsi qu'une présentation de l'art récent fait par des artistes de moins de 45 ans. Le projet s'organisait en cinq sections qui correspondaient à des périodes historiques déterminées : Les années 1920 (Mouvement Anthropophage), en mettant en valeur huit œuvres de Tarsila do Amaral/**14** ; Les années 1930-1940 avec Alfredo Volpi, Emílio Goeldi et Lívio Abramo ; Abstraction I (le Concrétisme et le Néo-Concrétisme des années 1950/**15**, avec sept œuvres de Lygia Clark et dix de Hélio Oiticica) ; Abstraction II (l'Abstractionnisme Informel des années 1950) ; La Contemporanéité (1960-1980), qui était la section la plus étendue de l'exposition, comptant cinquante œuvres. Les sections historiques étaient organisées autour d'œuvres d'artistes phares, représentant chaque mouvement. En dialogue avec ce premier ensemble, d'autres œuvres venaient s'ajouter pour en faire une illustration plus étendue du mouvement artistique. Bien qu'il y ait eu cinq subdivisions construites par le comité curatorial, trois étaient clairement privilégiées par le nombre d'œuvres exposées : le mouvement anthropophage des années 1920, le néo-concrétisme des années 1950 et l'art contemporain. Le relief donné aux trois moments historiques créait une sorte de « ligne évolutive » et mettait en valeur un récit historique qui conduisait du Modernisme à l'art contemporain.

L'exposition incluait également des salles dédiées à la documentation d'archives et aux projets d'architectes. Un important volume de documents avait été réuni pour l'occasion en France et au Brésil et présenté dans des vitrines, notamment des livres, des photographies, des revues et des documents originaux, comme le *Manifesto Antropofágico* (1928) et le *Manifesto Ruptura* (1952). Cet ensemble enrichissait la lecture des œuvres exposées et permettait aussi une compréhension plus approfondie de leur contexte socio-historique et par conséquent de l'histoire de l'art brésilien.

Une publication de plus de 400 pages avait été éditée et elle demeure l'une des contributions les plus importantes de cette exposition

puisqu'il s'agit du premier ouvrage en France traitant de l'art brésilien du 20^e siècle. En plus de textes critiques, d'images photographiques d'œuvres et de notices biographiques sur les artistes, ce catalogue contient un recueil de textes fondateurs des mouvements artistiques brésiliens ainsi qu'une sélection de documents d'archives. Le livre comprend aussi des tableaux chronologiques qui listent les événements artistiques et politiques au Brésil et dans le monde, situant l'histoire nationale au sein de l'histoire mondiale. Certains des textes et documents étaient traduits et publiés en France pour la première fois : pour cette raison, le catalogue reste jusqu'à aujourd'hui un document important pour la diffusion de sources pour l'étude de l'art brésilien. Deux articles historiques figurent dans le recueil ; ils sont à l'origine de la polémique à propos de l'exposition d'Anita Malfatti de 1917 à São Paulo (l'un de l'écrivain Monteiro Lobato et l'autre du poète Oswald de Andrade). L'exposition de Malfatti à São Paulo en 1917 est un jalon dans l'histoire de l'art moderne au Brésil et elle sera, avec l'exposition de Lasar Segall en 1913, un déclencheur de la polémique contre l'art dit « académique ». Malfatti exposa à l'« Armory Show » à New York en 1913 et vécut quelque temps en Europe : une fois de retour au Brésil en 1917, elle organisa une exposition personnelle de ses peintures. Cette exposition fut fortement critiquée dans la presse et l'événement déclencha une polémique entre ceux qui étaient scandalisés et ceux qui soutenaient un art renouvelé. Un petit groupe d'écrivains et d'artistes s'était formé pour soutenir Malfatti et ils décidèrent d'organiser un événement pour fonder et célébrer l'« art moderne ». C'est ainsi qu'en 1922 eut lieu la Semaine d'Art Moderne à São Paulo marquant une affirmation des tendances « modernistes » au Brésil. Le catalogue de l'exposition « Modernidade » comprend aussi de la documentation photographique de performances et d'actions d'artistes des années 1970. Cette documentation n'avait pas encore été beaucoup exposée, même au Brésil, comme les actions réalisées à l'occasion de l'exposition « Opinião 65 » (São Paulo, 1965) et de « Do Corpo à Terra » (Belo Horizonte, 1970)/**16**. En plus de la documentation d'archives, on peut aussi y trouver des reproductions d'œuvres qui n'étaient pas dans l'exposition mais qui ont été considérées comme importantes pour la compréhension de l'histoire de l'art moderne brésilien, comme le *Poème-objet* de Ferreira Gullar/**17**.

En étudiant le projet conceptuel, la mise en œuvre et le projet éditorial de « Modernidade », nous voyons que l'exposition ne s'est pas limitée à être une simple vitrine de l'art brésilien à l'étranger. Elle a contribué à la diffusion de l'art du Brésil au travers d'une construction muséographique complexe et par la réalisation d'une importante recherche matérialisée dans une ample publication.

/16 La manifestation-exposition « Do Corpo à Terra » organisée par le critique Frederico Morais a eu lieu en avril 1970 à Belo Horizonte. À cette occasion, une série d'actions et des performances s'est déroulée dans l'espace public dont certaines faisaient référence à la situation politique d'oppression et de violence au Brésil à l'époque.

/17 *Modernidade : art brésilien du 20^e siècle*, 1987, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987, p. 122.

« Modernidade », modernité, modernisme : adhésion ambiguë à une catégorie universelle

Le titre de l'exposition, « Modernidade », renvoie à la catégorisation conventionnelle de l'histoire de l'art et nous semble, à première vue, être un appel à l'assimilation de l'art brésilien aux canons occidentaux. Dans le pré-projet de l'exposition présenté au Musée d'art moderne en 1984, nous lisons : « L'actuel débat de la postmodernité ne peut que s'enrichir d'une nouvelle réflexion sur la "modernité". [...] Véritable continent moderne inexploré, le 20^e siècle brésilien est un terrain privilégié pour réécrire cette histoire en déplaçant la question. Se placer ailleurs, c'est aussi revenir aux sources de l'esprit moderne dont l'intérêt pour les autres cultures fut l'une des constituantes : le sentiment planétaire était tout autant "interculturel" qu'"international". D'où le titre que nous donnons à l'exposition de l'art brésilien au 20^e siècle : Modernidade (modernité en portugais)/18. ». L'idée de l'exposition était donc d'être à distance du canon pour privilégier ainsi une approche interculturelle et internationale de l'art du pays, comme l'auraient fait les modernistes brésiliens dans les années 1920. Le moment était celui d'une reconstruction de repères au Brésil, d'une quête d'identité. Il y avait un véritable effort de la part de l'élite intellectuelle et politique de reconstruction de la démocratie et, par conséquent, de promotion d'une image progressiste de la culture brésilienne. La réflexion sur le modernisme fondateur de l'art brésilien était tout à fait bienvenue, quand toute une nation se réinventait.

Dans l'exposition, la date de coupure choisie est 1917, une année marquée, on l'a vu, par le scandale de l'exposition d'Anita Malfatti à São Paulo. Ce choix d'un événement qui symbolise la rupture avec le passé est tout à fait significatif et révélateur du récit de l'exposition, qui a souhaité exprimer la singularité de l'art au Brésil par son processus de rupture avec un art dépassé et par un mouvement de création d'un nouveau langage : le modernisme brésilien, en dialogue avec l'art en Europe, mais singulier en même temps. Dans le catalogue « Modernidade », les références aux artistes modernistes sont fréquentes. À commencer par la couverture de la publication qui affiche le drapeau brésilien, avec le titre MODERNIDADE sur sa bannière centrale.

La création de cette couverture est un hommage à la couverture d'un autre ouvrage : *Pau-Brasil* [bois-brésil en portugais] du poète Oswald de Andrade, publié au Brésil en 1924. La couverture du livre d'Andrade affiche le drapeau officiel brésilien avec la bannière manifeste « *Pau-Brasil* » à la place du slogan « *Ordem e Progresso* ». Ce que le poète essaye de faire avec ce détournement est une subversion de l'idéal

positiviste, inspiré par Auguste Comte, qui dominait les esprits lors des premières décennies du Brésil indépendant, à la fin du 19^e siècle. Le manifeste d'Andrade, publié au Brésil la même année que le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton en France, garde un ton parodique dans une prose poétique guidée par des aphorismes et influencée par la poésie futuriste. De Andrade voyage à Paris en 1925 et publie son texte en français aux éditions du Sans Pareil. Dans son manifeste, le poète exprime son désir que le Brésil devienne une culture d'exportation, comme l'arbre *pau-brasil* l'a été au 16^e siècle. Le manifeste préconise également que la poésie brésilienne soit un produit culturel équivalant aux produits culturels européens et qu'elle puisse même en venir à influencer la culture colonisatrice. Le poète préconise donc une inversion des influences, en suggérant une sorte de subversion : la culture du colonisé deviendrait la colonisatrice.

L'ouvrage et sa genèse tant brésilienne que parisienne – puisqu'écrit à Paris – demeurent emblématiques de l'histoire et des problématiques idéologiques et esthétiques du modernisme brésilien. La question de l'origine et de l'influence culturelle ou de la résistance à celle-ci est centrale. Le manifeste *Pau-Brasil* est donc l'une des premières tentatives d'élaboration d'une théorie de l'identité brésilienne. Dans son article du catalogue d'exposition, « L'art et l'artiste brésilien : un problème d'identité et d'affirmation culturelle », l'historienne de l'art Aracy Amaral écrit : « Dans ce contexte global, le Modernisme eut un impact hautement significatif. Il mit en évidence une réélaboration du langage formel, sous l'influence des modèles importés de Paris à partir de la révolution cubiste, en même temps qu'il révélait le Brésil natif en tant que source d'inspiration et affirmation de soi/¹⁹. ».

Comme nous le voyons avec Aracy Amaral, les premiers modernistes en activité dans les années 1920 développèrent des processus de reconstruction des modèles importés au sein du langage national. Cette préoccupation pour une construction identitaire est une constante dans l'histoire de l'art au Brésil au 20^e siècle. Néanmoins, après la Seconde Guerre mondiale, la notion de dépendance héritée de la situation coloniale et le constat de l'importation des canons européens donnèrent lieu à la notion d'« impérialisme culturel » qui désigne une domination exercée par les États-Unis dans le contexte de la Guerre Froide. Cette idée d'impérialisme sera largement diffusée en Amérique Latine à partir des années 1960 ; des nationalismes apparaissent alors, qui se construisent en opposition et en réaction à l'impérialisme nord-américain.

La pratique artistique saura réagir au décalage entre modernisation du Brésil et modernité européenne, par l'appel à la différence culturelle et à une forme totalement renouvelée, transformant le décalage

/19 Aracy Amaral, « L'Art et l'artiste brésilien : un problème d'identité et d'affirmation culturelle », dans *Modernidade : art brésilien du 20^e siècle*, op. cit., p. 36.

/20 Tadeu Chiarelli,
*Arte Internacional
Brasileira*. São Paulo,
Lemos-Editorial, 2002,
p. 39 (nous traduisons).

/21 *ibid.*

en moyen de distinction. Et peut-être cette recherche de la distinction est-elle une recherche d'une identité. Selon l'historien de l'art brésilien Tadeu Chiarelli, c'est dans les années 1980 que les artistes « se mettent consciemment en dialogue avec le passé de l'art brésilien et reconnaissent sa légitimité dans la qualité des artistes, qu'ils soient modernes, modernistes, baroques, érudits ou populaires/20 ». Le critique voit dans cette attitude de dialogue une maturité de la scène artistique dans le pays et une attitude constructive en direction de l'autonomie et de la décolonisation : « Il y a là, écrit-il, une interruption du désir de créer une scène nationale brésilienne et la fondation définitive d'un art brésilien international/21. ». Cette génération des années 1980 sera en mesure de repousser les limites de la scène du *mainstream* international. C'est dans ce contexte artistique au Brésil que « Modernidade » est pensée : dans la perspective d'un art brésilien international. La compréhension de ce qui est « moderne » ici est précisément orientée par l'idée de se situer à un niveau international, sans devoir se différencier des pratiques ou des formes européennes.

Réception de l'exposition

Comme son titre l'indique, l'exposition a été conçue pour répondre aux attentes du MAMVP et de son public, principalement parisien. Et les résultats ont été plutôt positifs au vue de la fréquentation de l'exposition. À un moment où l'art brésilien était méconnu en Europe, la scénographie a été conçue de façon didactique puisque distribuée en grandes sections correspondant aux périodes de l'histoire de l'art du pays. De plus, l'accrochage donnait du relief à quelques personnalités importantes, comme Tarsila do Amaral ou Alfredo Volpi, en créant des focus dans le parcours. Ensuite, l'exposition se poursuivait avec les déploiements de styles et de tendances, comme l'abstractionnisme informel des années 1950 (Antonio Bandeira, Iberê Camargo, Flávio Shiró, Tomie Ohtake).

Comme nous l'avons vu plus haut, le projet curatorial avait mis en évidence des périodes clés de l'histoire de l'art au Brésil. Aux yeux d'une partie de la critique spécialisée, cette construction chronologique de l'exposition était critiquable parce qu'elle n'était pas assez audacieuse. La critique d'art Catherine David, dans l'article cité plus haut, parle d'une « approche trop schématique, [d'un] quadrillage systématique d'une culture difficilement superposable à la nôtre (la culture française) et dont les valeurs et les enjeux ne sont pas comparables/22 ». Elle questionne l'utilisation du terme « modernité » et estime que la comparaison avec le contexte français ne tient pas.

L'intention des commissaires de l'exposition, néanmoins, était de placer le discours ailleurs, de réécrire l'histoire. L'objectif était d'inventer une modernité singulière, qui soit en disjonction mais en même temps en communication avec celle de l'Occident.

Dans le même sens que David, le critique d'art brésilien Márcio Doctors remarque que le récit curatorial de l'exposition finit par réduire la lecture de l'art brésilien à des modèles européens. Selon lui, « Affirmer aux Français – dans la capitale de la modernité – que nous aussi (les Brésiliens), nous étions modernes et qu'aujourd'hui nous saur[i]ons être postmodernes, c'est peu/**23** ». Pour Doctors, l'exposition réaffirmait une position de subordination du Brésil par rapport à l'Europe car en utilisant le terme de modernité, on répondait simplement à une « invention » européenne, la modernité ne créant rien de nouveau.

Or, l'exposition permet plusieurs niveaux de lecture et si l'on s'intéresse aux articulations entre les différents mouvements artistiques et le travail de documentation qui a été accompli, l'exposition a effectivement servi de précédent pour donner une véritable visibilité à l'art produit au Brésil en-dehors des cadres exotiques ou des musées d'ethnographie. Quelques observateurs familiarisés avec l'art brésilien notent que l'exposition véhiculait une image nouvelle et plus fidèle de l'art produit au Brésil. Comme l'affirme le critique d'art Michel Nuridsany : « L'exposition montre que le Brésil n'est pas seulement l'Amazonie, les plages ou le carnaval, le baroque ou le tropicalisme et que Rio et São Paulo, où sont la quasi-totalité des artistes d'origines mêlées, souvent européennes, sont des villes internationales où ils se sentent plus proches de New York, Düsseldorf, Milan, où d'ailleurs il ne vont jamais/**24**. ».

Les commissaires ont essayé de proposer des parcours assez souples pour visiter l'exposition, laissant voir une organisation hybride des œuvres dans l'espace, entre format chronologique et thématique, offrant au spectateur des lectures croisées de l'histoire de l'art du Brésil. Le parcours n'était prédéfini ni par un plan d'orientation ni par une muséographie trop rigide, ce qui permettait aux visiteurs de construire leur propre chemin. Il était possible par exemple de passer de la section 1 à la section 4 sans devoir traverser les sections 2 et 3. Bien que la construction du parcours soit faite de façon didactique, l'exposition avait le mérite d'introduire le visiteur dans un univers pictural brésilien qui lui permettait de comprendre une scène artistique singulière.

En guise de conclusion

On peut aujourd'hui mesurer la portée de cette exposition. D'une part, elle favorisa la remise en cause de la hiérarchie habituelle de

/22 Catherine David,
« Terre en transe : Brésil
et modernité », *Art press*
n° 121, janvier 1988,
« Dossier Brésil », p. 18.

/23 Márcio Doctors,
« A cor do Brasil em
Paris », *O Globo*,
9 décembre 1987.

/24 Michel Nuridsany,
« Dynamiques
brésiliennes », *Le Figaro*,
13 décembre 1987.

/25 Adriano Pedrosa,
« Mamoyguara opá
mamô pupé », dans
31° *Panorama da Arte
Brasileira*, Museu de Arte
Moderna de São Paulo,
São Paulo, 2010, p. 28.

l'histoire de l'art, qui avait tendance à voir les scènes occidentales comme la seule origine des modernismes en Amérique Latine. D'autre part, l'exposition permet de constater qu'un paysage esthétique complexe existait au Brésil, contribuant à la richesse de l'histoire de l'art comme un entrelacs de styles et de sensibilités, en symbiose ou en tension.

« Modernidade » n'a pas seulement rendu possible l'insertion de l'art brésilien dans une catégorie a priori occidentale – le modernisme –, elle a aussi affirmé en se tournant vers l'histoire des fondements du modernisme brésilien et en vue de questionner ses rapports avec l'Europe, une position singulière de l'art du Brésil sur la scène internationale. En 1998, le même dispositif conceptuel a été mis en œuvre par le commissaire Paulo Herkenhoff, alors organisateur de la Biennale de São Paulo nommée « Antropofagia ». Dans son effort pour maximiser les liens de l'art brésilien avec l'étranger, le concept d'« anthropophagie culturelle » d'Oswald de Andrade proposait une alternative à l'interprétation unificatrice de la lecture occidentale des « Modernismes ». Cette nouvelle lecture, proposée au départ par Andrade, et reprise pour « Modernidade » puis pour « Antropofagia », peut nous permettre de parler de modernisme à partir d'une perspective brésilienne et ainsi contribuer à faire une autre histoire de l'art à un niveau international, qui soit pluricentrée et transnationale aujourd'hui.

Le commissaire brésilien Adriano Pedrosa dit : « Lorsque le multiculturalisme et le post-colonialisme, à partir des années 1990, cherchent à remettre en question l'histoire de l'art canonique, jusqu'ici européenne et nord-américaine, quelques expériences brésiliennes de la seconde moitié du 20^e siècle sont offertes comme une autre tradition de la modernité, constituant un répertoire unique qui va attirer l'intérêt d'une nouvelle génération d'artistes/25. ». « Modernidade » peut ainsi être vue aujourd'hui, à l'aube du « Globalisme », comme un contre-récit parce qu'elle a proposé d'affirmer une différenciation à l'égard du grand récit moderniste en le déconstruisant de l'intérieur. Avec « Modernidade », les organisateurs ont certes souhaité que l'art brésilien pénètre dans le monde de l'art institutionnalisé ; toutefois, ils l'ont fait, non pas en tant qu'altérité exotique, mais en construisant un récit unique sur les définitions et les bases de l'histoire de l'art brésilien et en refusant le rôle assigné de « scène périphérique ». C'est dans cette dynamique que « Modernidade » s'insère, dans une tentative de créer une tradition autre, et de faire des mouvements artistiques brésiliens, notamment l'Anthropophagie et le Néo-concrétisme des « canons alternatifs » dans le système international de l'art.

L'exposition témoigne donc d'une volonté de problématiser la définition de l'art brésilien; elle s'affiche comme une sorte de manifeste de l'art brésilien à un moment clé de l'histoire du Brésil, celui de la re-démocratisation, en même temps qu'elle affirme que l'art brésilien avait une histoire : il n'avait pas surgi de rien.

Camila Bechelany